EL CINE EN LA ESPAÑA DE CLARA CAMPOAMOR

ABAJO LOS HOMBRES

(JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ, 1935)

10 - 17 DE JUNIO DE 2022 —— 12:00 H

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS



VER AHORA







FLORES EN LA SOMBRA

ABAJO LOS HOMBRES (JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ, 1935)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 10 AL 17 DE JUNIO DE 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

El ciclo "El cine en la España de Clara Campoamor", con el que Filmoteca Española recuerda a esta abogada y diputada republicana cuando se cumplen cincuenta años de su muerte, llega a nuestro canal online con *Abajo los hombres.* Este musical sobre una mujer que debe prometer su odio a los hombres para hacerse con una importante herencia es uno de los seis títulos escogidos por la comisaria del ciclo, la historiadora e investigadora Irene Mendoza Martín, para mostrar cómo "una de las transformaciones más importantes es la presencia de las mujeres en el espacio público. Promovido por el auge del movimiento feminista y sufragista, este removió las bases de algunos países, entre ellos España, al considerar, progresivamente, a todos los sujetos de la sociedad como ciudadanos y ciudadanas. Este esfuerzo está asociado, irremediablemente, al nombre de Clara Campoamor, que defendió el voto para las mujeres españolas en 1931". Estrenada solo un año antes del estallido de la guerra civil española, *Abajo los hombres* fue restaurada en 1996 por Filmoteca de Zaragoza.

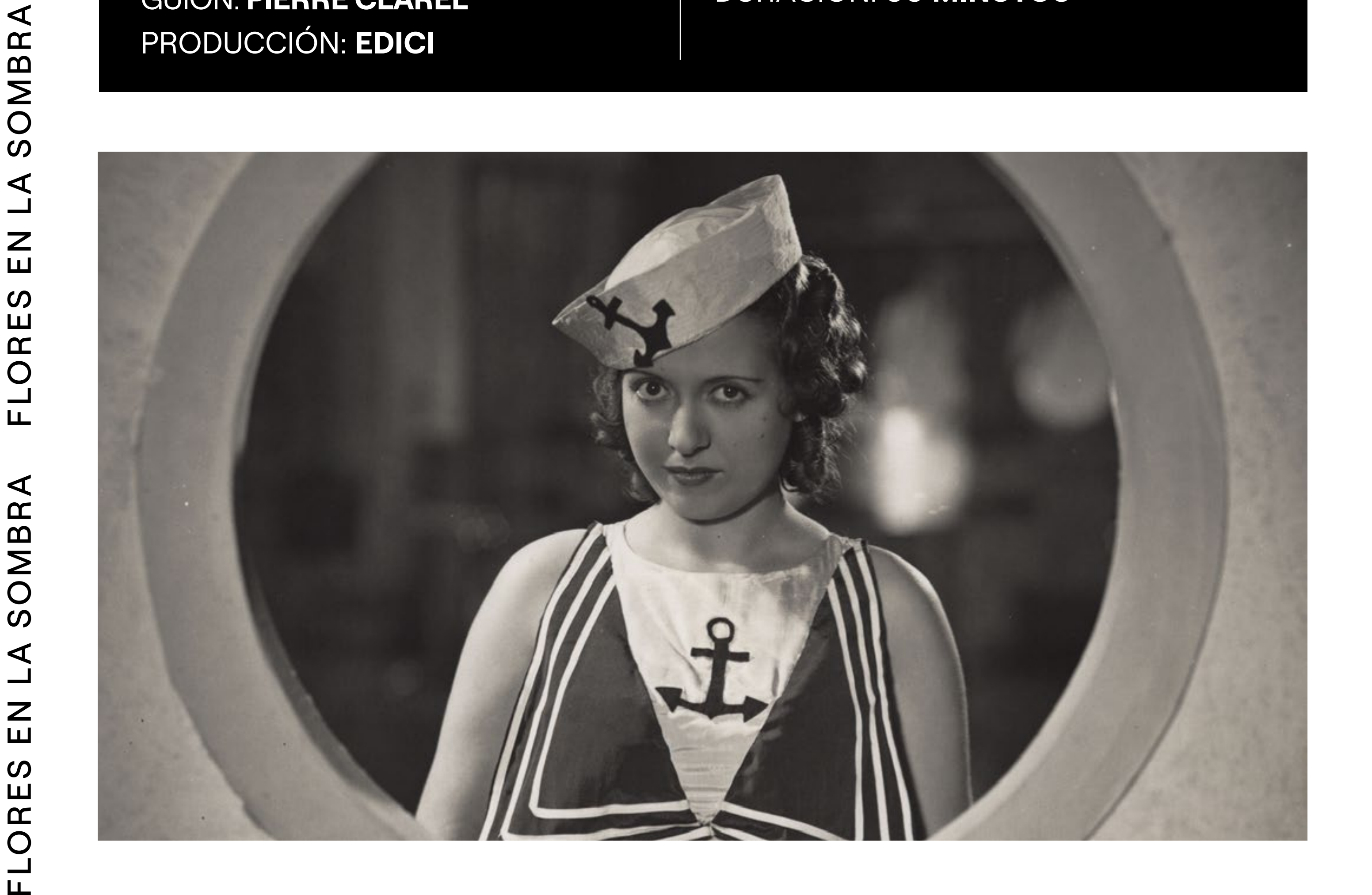
LA SESIÓN "ABAJO LOS HOMBRES" INCLUYE:

- ***ABAJO LOS HOMBRES*** (JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ, 1935)

FICHA TÉCNICA *ABAJO LOS HOMBRES*

AÑO: **1935**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ**
GUION: **PIERRE CLAREL**
PRODUCCIÓN: **EDICI**

INTÉRPRETES: **PIERRE CLAREL, CARMELITA AUBERT, LYBIA DIMAS, ALEJANDRO NOLLA**
DURACIÓN: **99 MINUTOS**



MÚSICA Y FEMINISMO EN EL CINE DE LA REPÚBLICA

MARINA DÍAZ LÓPEZ
HISTORIADORA DEL CINE



La cultura femenina de la Segunda República es uno de esos contextos donde la iconografía del momento devuelve una imagen que subraya la agenda política de emergencia y presencia de las mujeres en el espacio público español. Así, por ejemplo, el título de *Abajo los hombres*, dirigida por José María Castellví y Marimón,[1] rodada en 1935 y estrenada al año siguiente, alude a este tema donde, a medio camino entre la parodia y la tesis, se hace uso de una proclama difícilmente asumible tan solo unos años antes y furiosamente conculcada apenas unos años después.

Abajo los hombres (1935) es la tercera película rodada por Castellví en Barcelona, después de una formación internacional que había desembocado en los estudios Joinville, donde realiza dos cortometrajes y se capacita en la producción de cine sonoro. A juzgar por *Mercedes* (1933) y *Viva la vida* (1934), para nuestro director, este *nuevo* cine era sinónimo de musical. Acompañado por los mejores cómicos de la escena barcelonesa, como Josep Santpere (padre de Mary), Alady o Alejandro Nolla, y de reseñables artistas femeninas de musical, como las hermanas Rosita y Conchita Ballesteros y Carmelita Aubert, Castellví emprende la realización de películas musicales que se asientan en el saber hacer profesional y lúdico de la revista española, tan en boga en los momentos, y que se formalizan con la lógica del musical de la opereta y el vodevil francés, ya tamizado por el cine internacional del que *Abajo los hombres* es una pieza singular.

Estas tres películas son una prueba notable de la intermedialidad que une teatro musical y cine, en un momento en el que el segundo es un altavoz que rentabiliza y dinamiza el enorme éxito del primero. El teatro musical español de los años treinta tiene la hegemonía en el ocio de la sociedad española urbana en pleno proceso de modernización, donde las diferentes clases conviven en el remedo de espacio público que son los patios de butacas; las emergencias de género amplifican el horizonte de las identidades con el protagonismo de las mujeres y de la cultura que ahora llamaríamos *queer*; y la incorporación racial

[1] No confundir con José María Castellví y García-Alhambra, periodista, libretista de género chico y letrista de canciones y cuplés, entre otras de *El relicario,* del maestro Padilla.



como tema inunda los escenarios a través de la "cuestión gitana" y la presencia del jazz afroamericano. Son todos elementos que se postulan como una nueva forma de ver el mundo desde los escenarios y que el cine absorbe con precisión. Dentro de este contexto, la Segunda República asistirá a la renovación de la revista; pensemos que el mayor éxito será *Las Leandras*, estrenada el 12 de noviembre de 1931, que encumbrará a la vedete argentina Celia Gámez. Los espectáculos fragmentados, con una línea argumental leve o mínima, se erigen como un lugar de amplio desahogo para la agencia de las mujeres, cuyo diálogo con la sicalipsis no elude una franca expresión para el deseo femenino, como muchos de los libros recientes sobre la música de estos espacios populares han enfatizado.[2] En resumen, más allá de las lecturas suspicaces de la crítica cinematográfica de la época y de la historiografía más cinéfila, este cine reelabora el teatro musical para enunciarlo desde la narrativa fílmica más rabiosamente enérgica.

La riqueza de estas expresiones escénicas pasaba por una maravillosa mezcla de formatos musicales; de los cuplés popularizados desde veinte años atrás a los aires del jazz, donde el *foxtrot* se enuncia junto al tango, ambos repertorios de las mejores orquestas de *hot jazz, Abajo los hombres* rezuma esa inteligencia de la modernización, auspiciada por la aparición en la película de varias de las orquestas que están popularizando el nuevo sonido de la modernización: la Orquesta Crazy Boys, de Martín Lizcano de la Rosa, la Orquesta [Antoni] Matas Band y la Orquesta Napoleón's Jazz, del dominicano Napoleón Zayas, entre otras. Los temas de la película evidencian ese lugar de expresión desenfadada de una nueva revolución musical y corporal. Todavía en las pantallas cuando estalla la guerra, se prohibirá su exhibición en la zona nacional en Sevilla en enero de 1937 y en Burgos en mayo de 1938, y volverá a ser prohibida en 1941 y 1948.[3] *Abajo los hombres* se nos antoja como un vestigio que da cuenta de un espacio de expresión de las mejores tendencias musicales del momento, que quedaron impresas en sus imágenes como los aires de un mundo nuevo.

Los *foxes* de la película, además de un tango y un vals, fueron interpretados por Carmelita Aubert, actriz y vedete descubierta por Alady, que tenía su propia genealogía escénica pues era hija de la cupletista Rafaela Aubert, La Guayabita.[4] Carmelita había debutado como cupletista y tanguera (de lo que da cuenta en *Mercedes*, con el actor argentino Héctor Morel, que se puede escuchar en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional Española) y giraría por España con otro grupo imprescindible de los orígenes del jazz: Jaime Planas y sus Discos Vivientes. El *slow-fox La colegiala*, de Matas y con letra de Valentín González, pasa por ser uno de los primeros grandes éxitos del jazz español gracias a la popularización de la película y de su versión discográfica, que se escucharía abundantemente en la radio durante la guerra.[5] Frente a ella, su *partenaire* masculino, Pierre Clarel, bailarín y *chansonnier* de Bayona, masculinidad atildada en la estela de Maurice Chevalier, fue el que ideó la revista *S.O.S.*, de la que no hay indicios de que se estrenara y que los reportajes del momento indican que fue escrita para la película. Clarel tendrá una presencia intermitente en los escenarios españoles desde 1927. En 1935 vivirá un intensísimo año español, pues forma parte de la compañía de Gámez en operetas como *El baile de Savoy* o *La ronda de las brujas*, además de protagonizar las películas *¡No me mates!* y *20.000 duros*, además de la película que nos ocupa.

Dicho todo esto, la película se ofrece como un espectacular musical con un cuerpo de *girls* que fueron reclutadas en Barcelona por un anuncio de "La Vanguardia" (18 de agosto de 1935). Estas jóvenes encarnan a una tripulación que emprende un viaje hacia lo desconocido en el yate Eva, capitaneado por un histriónico Ismael Atiza (Samuel Crespo), que odia a los hombres porque siempre le han arrebatado a sus mujeres o le han buscado solo por el interés. Las marineritas y oficialas lucen unos sugerentes trajes del figurinista Julio Torres que evocan la liviana expresión de desnudez: pantaloncitos cortos y espaldas al aire. Duermen como vestales, arropadas por las sábanas y acariciadas por la cámara, que recorre la sugerencia de sus cuerpos cuando se despiertan al toque

[2] Gloria C. Durán, *Sicalípticas. El gran libro del cuplé y la sicalipsis* (Madrid, Editorial La Felguera, 2021) y Samuel Llano, *Notas discordantes. Flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid, 1850-1930* (Madrid, Libros corrientes, 2021).

[3] Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2009), p. 29.

[4] Javier Barreiro, "Carmelita Aubert" (2011), en https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/10/14/carmelita-aubert-2/

[5] Se trata de una versión de "St. James Infirmary". Iván Iglesias, *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el Franquismo (1936-1968)* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), pp. 76-78.

MÚSICA Y FEMINISMO EN EL CINE DE LA REPÚBLICA MARINA DÍAZ LÓPEZ

de diana. Todo evoca un espacio donde se performa su corporalidad coral, moderna por la música, pero sumida en las órdenes de un millonario al que derrocan para poner a otro capitán, Gastón París (deíctico del acento galo de Clarel), que hace gala de una masculinidad ambigua sin miedo a travestirse. Sin embargo, nada sabemos de estas mujeres. No se nos deja saber por qué se han enrolado en este viaje alejándose de la sociedad, aunque podamos imaginar el escepticismo y el desengaño hacia los varones a los que, en torno a la mitad del metraje, extrañan, sobre todo por aburrimiento. Salvar a los polizones (París y su criado Félix, interpretado por Nolla) será un acto de misericordia, pero también de vuelta al mundo, entendemos que heteropatriarcal, aunque esté pintada de un romanticismo esquemático. Siguiendo la lógica de la revista musical, en la reverberación de los sonidos del jazz se repliega la planificación, donde Castellví demuestra su buen hacer poniendo la cámara en lugares insólitos, encuadrando los planos aprovechando las formas modernistas del yate o asumiendo desde la mofa la situación improbable que propone este barco, en lo que le ayuda la interpretación paródica de Aubert, la artificiosidad de Clarel y los recursos cómicos de los secundarios.

Castellví fue jefe de producción de la película anarquista *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937) y será represaliado por su antifranquismo, aunque pudo seguir dirigiendo hasta su repentina muerte, ahondando en la comedia y abandonando la libertad expresiva del musical. Sin duda, su obra póstuma *El hombre que las enamora* (1944) permanece hoy como una de las películas más dinámicas, de guion más insólito por lo fresco, y mejor planificadas del ciclo de comedias sofisticadas tan de moda en la posguerra, que revela un cineasta talentoso y vivo que supo reunir en su cine las mejores improntas culturales de su momento ●



A continuación ofrecemos el texto de Julio Pérez Perucha, historiador cinematográfico, publicado en el libreto que Filmoteca de Zaragoza editó para acompañar a la restauración de *Abajo los hombres* en 1996.

EL ELOGIO DEL GINECEO



1. Como no podía suceder de otra manera, la irrupción del registro sonoro de películas en el cine español impulsó una brillante y prolongada etapa de cine musical que se extiende a lo largo de toda la existencia de la 2ª República española. Y ello no sólo a causa del interés de los espectadores por asistir, finalmente, a representaciones cinematográficas de unos espectáculos, «los musicales», de donde, por su propia naturaleza, mejor podía certificarse las bondades del nuevo invento, sino también por el hecho de que a las modalidades genéricas de musical provenientes de otras latitudes y que podían aclimatarse entre nosotros se unía una rica tradición autóctona (la zarzuela, el flamenquismo, la tonadilla…), tradición, además susceptible de cruzarse con aquellas modalidades y provocar atractivas mixturas genéricas.

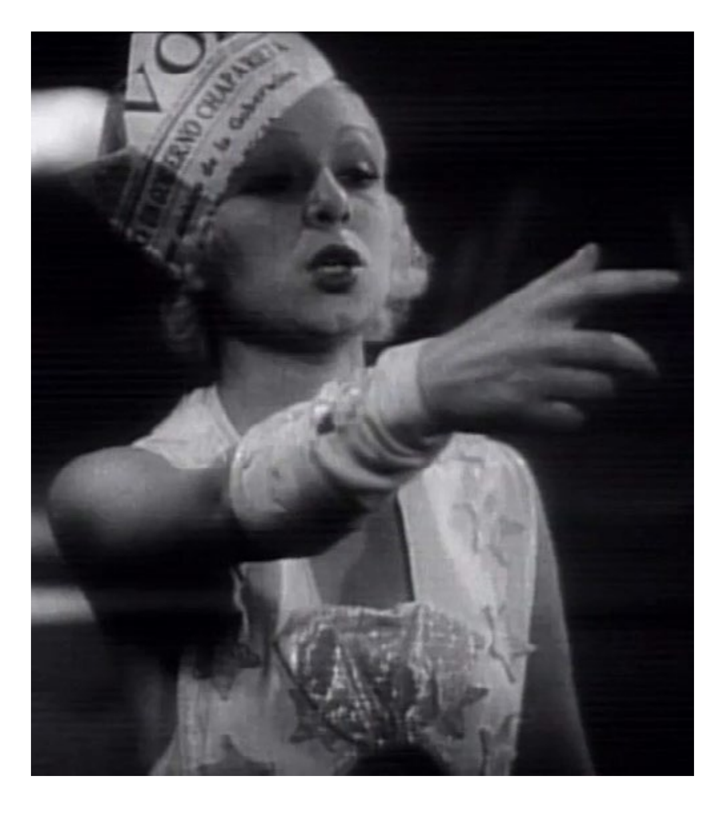
Por consiguiente, durante los años treinta el cine español presenta un sugestivo y variado panorama de cine musical cuyos irregulares resultados no ensombrecen su interés general. Así, se cultiva la zarzuela con cierta lógica profusión, de la que cabe destacar, al menos, tres ejemplos memorables: «La verbena de la Paloma» (Benito Perojo, 1935) –reelaboración radicalmente moderna de los materiales de partida en los que se acentúa su carácter popular–. «La Dolorosa» (Jean Gremillon, 1934) –inesperada visualización tanto en términos documentales como bajo parámetros vanguardistas de un material tendencialmente conservador–, o «Don Quintín el amargao» (Luis Marquina, 1935), sainete musical que muestra unos componentes genéricos con sistemática y bien trabada exactitud.

Y también comparecen ejemplos de comedia musical que busca inspirarse con ecléctico desenfado tanto en la opereta centroeuropea como en el musical americano – «El negro que tenía el alma blanca» (Benito Perojo, 1934), en donde sus fuentes de inspiración se articulan a través de singulares invenciones de tonalidad fantástica: «El bailarín y el trabajador» (Luis Marquina, 1936), en donde se ejecuta una rigurosa y severa relectura formalista de algunos de sus elementos constituyentes–: o que trasplantan con despreocupación tanto el modelo europeo –«Aves sin rumbo» (Antonio Graciani, 1934)–, como el norteamericano variante berkeleyana –el mediometraje «Nosotros somos así» (Valentín R. González, 1937)– u ortodoxa –«Una semana de felicidad» (Max Nosseck, 1934)–, si hemos de creer a Rotellar en *Cine español de la República* (1977).

EL ELOGIO DEL GINECEO

JULIO PÉREZ PERUCHA

Asimismo, encontramos películas musicales entroncadas en las más características tradiciones castizas. El flamenquismo se reviste de melodrama y se presenta con una desinhibición enciclopédica (los números musicales se asientan tanto en un escenario como en un marco exterior, como en diversas y divergentes localizaciones consecutivas) en la excelente «María de la O» (Francisco Elías, 1936), mientras que León Artola en –«Rosario la Cortijera» (1935) deriva resuelto hacia un paisajismo jalonado de figuras retóricas que, todavía, apelan al cine mudo. Y, entretanto, el mundo de la tonadilla aparece triunfante, sobre todo de la mano de Florián Rey e Imperio Argentina en su justamente celebrada trilogía «La hermana San Sulpicio», 1934: «Nobleza baturra», 1935, y «Morena Clara», 1936.



Y también surgen comedias con canciones –«Rumbo al Cairo» (Benito Perojo, 1935); «Mercedes» (José María Castellví, 1936)–, que en ocasiones derivan hacia la revista musical de raigambre escénica –«Viva la vida» (José María Castellví, 1934)–. Y dos involuntarias rarezas: una zarzuela estrepitosamente tratada como una opereta centroeuropea –«Doña Francisquita» (Hans Behrendt, 1934)– y un abigarrado guiso donde al parecer –otra vez según Botellar– hay de todo: desde enredo cuartelero hasta opereta vienesa pasando por revista con tango: «Boliche» (Francisco Elías, 1933).

2. Acabamos de mencionar líneas más arriba a José María Castellví, curioso caso de coherencia profesional en tanto desarrolla su carrera exclusivamente en el terreno de las películas musicales proponiendo comedias que sugieren un cierto despliegue genérico. Comediógrafo con obra estrenada –según aseguraban informaciones periodísticas de la época–, en 1925 se traslada a París para ocuparse en menesteres de importación de películas europeas con destino a empresas distribuidoras españolas. Vinculado a la Gaumont francesa a finales de 1930 realiza la que se conoce como primera película «Cinópolis», versión castellana de «Elle veut faire du cinéma», comedia musical ambientada en el mundo de los estudios de rodaje que interpretó Imperio Argentina. Ya en estudios barceloneses, comenzará a rodar en enero de 1933 sobre argumento y guión propios la también comedia musical «Mercedes», asunto ambientado en una casa de huéspedes algunos de cuyos clientes pertenecen al mundo de la farándula musical, y que interpretará la artista de variedades Carmelita Aubert. Continuando en parecida línea pero escorándose progresivamente hacia el universo de las variedades escénicas que nutren la comedia musical arrevistada como género, en junio de 1934, y también sobre argumento y guión propios, Castellví realiza «Viva la vida», en donde la casa de huéspedes de su anterior película se transformará en casa de vecindad donde también habitan diversos personajes faranduleros, para en septiembre de 1935, y avanzando unos pasos más en la misma línea, dirigir «Abajo los hombres», film ya claramente adscribible a la región genérica de la revista musical subsidiaria del mundo de las variedades, cuyo campo de juego, tan delimitado y circunscrito geográficamente como en sus dos anteriores películas, es un gran yate de recreo en alta mar a cuyo aislado territorio se incorporará, mediante oportuno naufragio, otro caracterizado componente de la cofradía del espectáculo. Estrenada la película en 1936, la sublevación franquista impedirá que Castellví aborde ningún nuevo proyecto hasta 1937 y en el seno del S.I.E. Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo, de adscripción cenetista), en cuyo Primer Comité de Producción mantenía responsabilidades organizativas; para el Sindicato Anarcosindicalista, y formando parte de su plan de revitalización de la industria cinematográfica barcelonesa, comenzó en julio de 1937 el rodaje de «Chindasvinto, rey de Uralia», nuevo vodevil cuyo proceso de producción fue interrumpido cuando diferentes directrices políticas por parte de los máximos responsables del Sindicato liquidan ese primer comité y sus planes de trabajo, sustituyéndolo por un segundo comité de composición totalmente distinta. Ni que decir tiene que, desde 1939 y hasta su prematura muerte en 1945, Castellví no pudo proseguir su carrera como realizador de frívolos musicales, aunque las enseñanzas del género las supo aplicar con brillantez a su último film: «El hombre que las enamora» (1944).

3. Algunos comentaristas ciertamente despistados han querido ver en «Abajo los hombres» una realización cuando menos desaliñada y torpe, si no desprovista de enjundia. El verdadero problema, caso de que proceda así definirlo, es que la película, en tanto absolutamente inmersa en su adscripción genérica de revista musical, es una nadería cuya osamenta argumental no excede el mero pretexto a través del cual engarzar un conjunto de números musicales (canciones, bailes y coreografías) y un ramillete de «girls» españolas cuyas generosas carnes se muestran con una prodigalidad chocante para la época. Pretexto que, no obstante, coadyuva al sentido último de la película, sentido, una vez más, vinculado a la filosofía del espectáculo de variedades: un canto a las relaciones amorosas libres entre mujeres y hombres libres.

«Abajo los hombres» adapta la opereta «S.O.S» del cantante galán, muy popular entonces tanto en tierras francesas como entre nosotros, Pierre Clarel. Pero considerando que, según rezan los créditos del film, la música de autores españoles, los cantables llevan letra del escritor Valentín R. González -a partir de aquí y hasta tiempos cenetistas inseparable de Castellví- y la adaptación general es de González – Castellví, más bien parece ser «Abajo los hombres» una versión del argumento de Clarel específicamente ajustada a la realidad de nuestro momento que una adaptación propiamente dicha (a no ser que «S.O.S» fuera desde el principio una opereta española germinada entre nosotros, posibilidad ésta que ignoro). A partir de aquí, contando con la interpretación del propio Clarel y, de nuevo, con la de la «cabaretera» Carmelita Aubert, Castellví se dedica a mostrarnos el barco donde transcurre la acción como apetecible gineceo, y todas sus estrategias de puesta en escena (que las tiene inteligentes) se encaminarán a tan estimulante fin.

En primer lugar presenta las evoluciones de la numerosa marinería del yate a través de sucesivos planos cuya composición diagonal respecto a las figuras que muestra se articula tanto con la falta de profundidad del espacio fílmico (no olvidemos que nos encontramos en el interior de un reducido

EL ELOGIO DEL GINECEO

JULIO PÉREZ PERUCHA

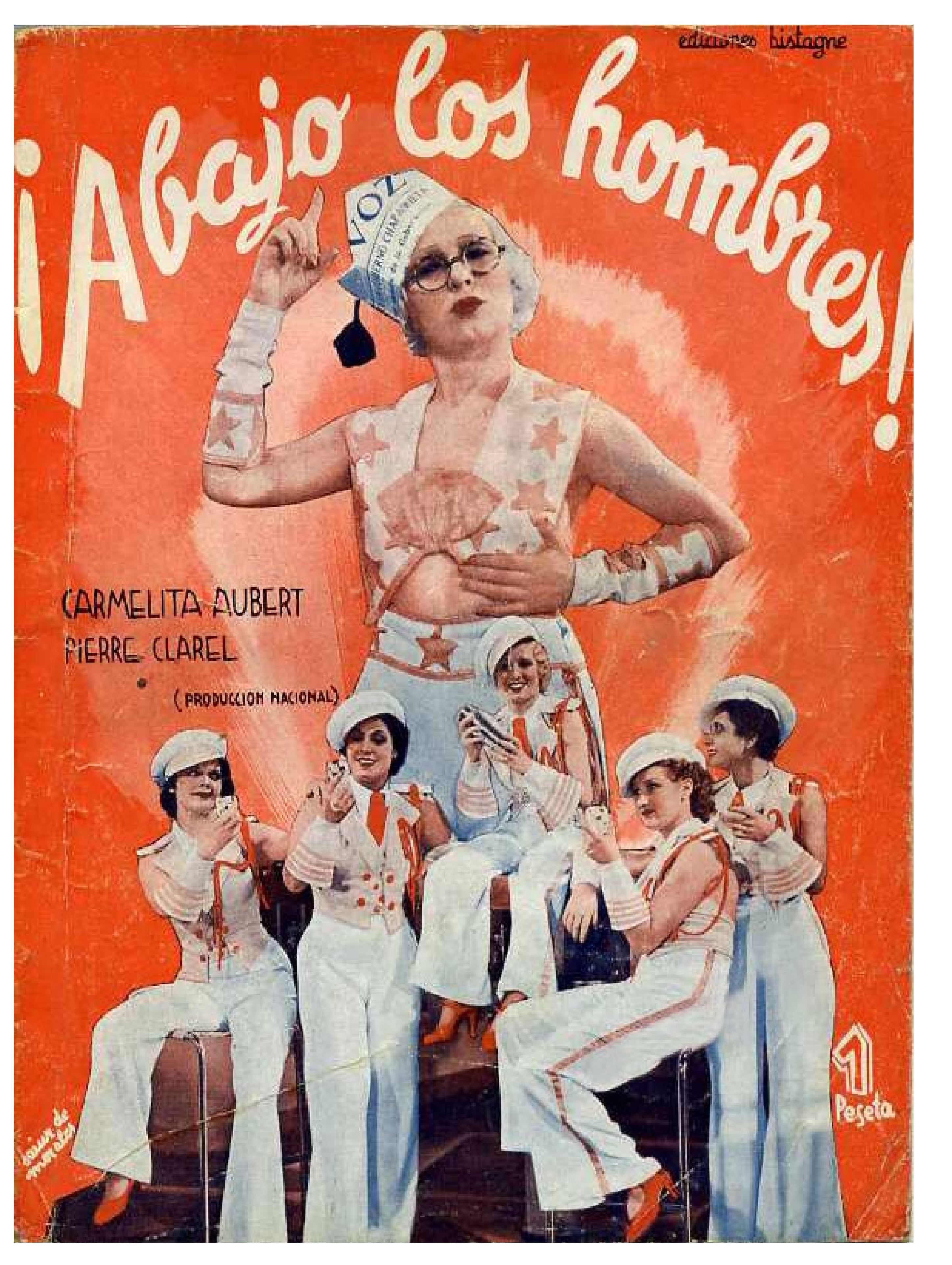
“*ABAJO LOS HOMBRES* FUE EN SU LIBERTARIA DEFENSA DEL JUEGO (Y FUEGO) AMOROSO, UNO DE LOS MÁS ESTIMULANTES MUSICALES DE UN PERIODO FELIZMENTE PRÓDIGO EN ELLOS”

barco) como con la ausencia de aire en la parte superior del encuadre, lo que produce un efecto visual que tiende a presentar los cuerpos de las mujeres y sus evoluciones como un singular «continuum» venusino. A todo ello puede sumarse la alternancia de estos planos (medios y generales) con primeros planos y contraplanos, en el mismo eje, del rostro de las muchachas, postulando un cierto grado de identidad icónica entre las mismas, lo cual, en definitiva, se aviene de forma exacta con la caracterización como gineceo de las jóvenes que permanecen en el barco.

En segundo lugar multiplica, en las secuencias de la cubierta o en el despertar de las mujeres en sus camarotes, los retratos de sus rostros y las panorámicas sobre sus cuerpos: muslos, espaldas, hombros, llevando la reiterada y pertinaz mostración de sus cuerpos hasta los límites que, de traspasarse, hubieran arrojado la película hasta los confines del «nudie». En tercer lugar se subraya el carácter narcisista de tan desaforado canto a la piel femenina incorporando oportunamente espejos a la acción, espejos en donde se mira el protagonista masculino travestido de mujer y enseñándonos, asimismo, su desnuda espalda. Y en cuarto lugar, incluyendo los números musicales, significativamente austeros (el espectáculo son los cuerpos y no la coreografía), en escenarios reducidos (seguimos en un yate) donde priman tanto las composiciones geométricas como el agavillamiento de las «girls».

Estrategias de puesta en escena encaminadas a convertirse en concomitantes con las proposiciones más evidentes de la película: las mujeres se revolucionan ante la presencia de un apuesto hombre, que, a su vez, se pavonea en consecuencia; las letras de los cantables proclaman en voz femenina con impávida desvergüenza que «sin amor y sin caricias es imposible vivir» o que «las caricias de un hombre nos estimulan y nos compensan de las diarias amarguras»; se someten a la implacable mofa las actitudes inquisitoriales sobre las relaciones desinhibidas entre ambos sexos, derivando hacia la parodia un juicio sobre el carcamal patrón del barco. Y cuando las féminas reconquisten su libertad en pos de su deseo, Castellví organizará la secuencia a modo de ballet: numerosas mujeres, mostradas en numerosos planos, harán las maletas y circularán por los pasillos del buque según un frenético y bello ritmo musical (entrecruzándose y sin tropezarse) que revela firme resolución y voluntad de revuelta.

Tan insólitamente libertaria película, a buen seguro escabrosa para los biempensantes de la época, fue rodada cuando concluía lo que se llamó «el bienio negro». Nada menos raro que, tras el triunfo del Frente Popular, se anunciara en los cines la reposición de la «versión íntegra» de la película, que, y, según se deduce de la noticia, debió de padecer desabridos episodios censores sobre su epidermis. Y es que «Abajo los hombres» fue en su libertaria defensa del juego (y fuego) amoroso, uno de los más estimulantes musicales de un periodo felizmente pródigo en ellos ●



Portada de la novelización de *Abajo los hombres*

FLORES EN LA SOMBRA











instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es